

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

*SOBRE*  
LA NATURALEZA DEL ESPACIO  
*QUE*  
CONSTRUYE LA ARQUITECTURA  
(GEOMETRÍA DEL RECUERDO Y PROYECTO DEL LUGAR)

DISCURSO LEÍDO POR EL  
EXCMO. SR. D. ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA  
EL DÍA 9 DE ABRIL DE 1989, CON MOTIVO DE SU RECEPCIÓN

Y CONTESTACIÓN DEL  
EXCMO. SR. D. LUIS CERVERA VERA



M A D R I D  
MCMLXXXIX

## PREÁMBULO

SEÑORES ACADÉMICOS:

**P**ERMÍTANME que manifieste, en primer lugar, mi sincero agradecimiento por vuestra elección para formar parte de esta Real Academia.

Mi confusión personal se acentúa en estos momentos al comprobar que fue precisamente el entorno de lo académico objeto de mis primeras tensiones especulativas; recelo y sospecha casi metódica en muchas de las formulaciones críticas esgrimidas por las gentes de mi generación, en ese esforzado inventario juvenil contra lo «establecido», para conseguir que lo «inestable» se ponga en movimiento y ocupe las plataformas de la acción.

Debo advertir, por tanto, que mis afianzados perfiles antiacadémicos han debido de desaparecer en el transcurso de los años; que muchas de las reservas entonces postuladas quedan hoy desvanecidas con el acontecer evolutivo de la cultura; y admitir que, en tiempos donde proliferan tan numerosas «academias» en las que agoniza la arquitectura, nuestra razón, y tal vez nuestra obligación, sea la de iniciar un lento regreso hacia lo válido e inexplorado que en estos lugares aún subsiste. Estas consideraciones probablemente atenúen mi extrañeza y confusión.

Mi presencia en esta Academia debo entenderla, por tanto, como un gesto de comprensión, sin duda generoso por parte de los ilustres académicos que la integran, hacia mi trabajo como arquitecto, que no ha pretendido otra cosa que inda-



gar. El significado de la arquitectura en nuestro tiempo y aquello que su construcción representa en el entramado socio-cultural del espacio.

Mis obras, proyectos y escritos, se han esforzado en evidenciar una reflexión crítica sobre la naturaleza del espacio que construye la arquitectura, en hacer elocuente el valor poético de su imagen en la formalización del *lugar* en la ciudad y, finalmente, en evaluar la función social que asume el arquitecto en el ejercicio de esta actividad.

Esta pretensión, sin duda, me ha llevado a militar en una actitud intelectual que me hace entender el espacio de la arquitectura como un proceso inscrito en la teoría del conocimiento del ser humano, en una aproximación antropológica del espacio, más que en un procedimiento destinado a establecer o configurar «representaciones formales» (1).

Deseo que tal actitud y esforzada pretensión no se entiendan como remedio falaz o como gratificación que el sentimiento a veces se otorga, según su voluntad, y mucho menos como simulacro de una liberación subjetiva, precisamente ahora, cuando la aurora y el crepúsculo de la vida se funden en las «geometrías del recuerdo».

Acepto el reconocimiento que me otorgan, más allá de cualquier rasgo narcisista, pues creo no abrigar en mis itinerarios arquitectónicos enigmas de vanidad primaria, ni albergar en los pliegues del inconsciente los aromas del fracaso.

Atareado en interrogar a la materia, convencido de la *razón constructiva* que la forma sustenta, he intentado aproximarme a la configuración del *lugar* donde habita el hombre y edificarlo desde las trazas que perviven en la memoria y en los reductos insondables de lo imaginario. Pretensión que, sin duda, ha de considerarse estremecida o candorosa, máxime cuando tal configuración se consolida

(1) «Dos referencias quizás excesivamente manoseadas, el absurdo y el ser para la muerte. Alba tantea sus soluciones en un terreno mixto turbio, peligroso de religiosidad, psicología y arte, en donde, quizás, ni la propia arquitectura ocupe el primero de los lugares. El hombre crea sus propias tácticas. Oteiza había expresado, hace más de treinta años, la cuestión en términos inequívocamente unanimes: ante el disparate de la muerte y el dolor de desaparecer, el alternativo disparate creador de la salvación, de la determinación suprema y difícil de quedar... De ahí, la inevitable dimensión romántica, spengleriana, la melancolía, el pesimismo, que constantemente sobrevuela su obra. Quizás su invariante más decisivo.»

J. DANIEL FULLAONDO: *Hacia cero*, texto del catálogo de la Exposición Monográfica A.F.A. celebrada en el MEAC 1980, pág. 14. Ed. Patrimonio Artístico Archivos y Museos-Ministerio Cultura.

desde los rasgos del gesto individual, proceder, como se sabe, amenazado y casi siempre precario.

Pero he de reconocer que la disciplina de un oficio adiestrado en el discurrir geométrico y el conocimiento más esencial de la materia, se me han revelado como método coherente para comprender que el *espacio* puede llegar a ser el lugar tangible donde se hace realidad el poema arquitectónico; que tal simbiosis, discurrir geométrico y conocimiento de los materiales, es un aprendizaje que ni concluye ni se encierra en sí mismo, sino que resulta ser para el arquitecto el reducto espiritual de su trabajo; y que la finalidad última del «proyecto de la arquitectura» debe estar destinado a imaginar el *lugar*, construir el *espacio* y hacer posible y elocuente la *belleza* en el discurrir de la vida.

Pocos más son los atributos de mi «comarca interior» que podría presentar ante esta Institución, precisamente en una época en que los «astros de la arquitectura» se apresuran a ocupar insolidarios pedestales en el Templo de Apolo, y la «industria de la imagen» se desarrolla como peligrosa filosofía para construir la Arquitectura.

Permítanme, señores Académicos, en este breve preámbulo y desde el testimonio de estas palabras, rendir homenaje, en primer lugar, a quienes, con plena identificación afectiva y entrega manifiesta, no han perturbado la armonía de mi trabajo y han hecho posible el ejercicio de la libertad en mi vida cotidiana; a todos aquellos compañeros y amigos ejemplares, muchos aquí presentes, que han colaborado a realizar y embellecer muchos de mis proyectos; a los ilustres académicos que tuvieron a bien presentarme ante esta Institución: Excmos. Sres. don José María García de Paredes, don José Vela Zanetti y don Luis Moya Blanco, mi maestro y compañero en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Por último, a todos los miembros de esta Institución que, con singular reconocimiento, me acogen hoy en estos espacios de una Academia centenaria.

**E**L perfil biográfico del académico a quien sucedo, Excelentísimo Sr. don José Luis de Arrese y Magra, destacado hombre público en el ejercicio de la política en los años de mi formación universitaria, viene acotado por ser un arquitecto amante de las Bellas Artes a quien se debe la «Fundación Arrese» en Corella, cuyo estimulante contenido, mereció que esta Real Academia

le concediera la Medalla de Honor en 1979. Muestra inequívoca de su vinculación al campo de las Bellas Artes fue la eficaz intervención que prestó a la calcografía de esta Real Academia.

No conocí personalmente al arquitecto José Luis de Arrese, salvo en un encuentro fugaz en la biblioteca de la Escuela de Arquitectura de Madrid, unos años antes de su muerte; encuentro amable, envuelto en un diálogo erudito en torno a las relaciones entre escenografías urbanas y la perspectiva en el renacimiento, fue una percepción, por tanto, impresionista, que impide profundizar en la persona o descubrir los rasgos desconocidos que, a veces, recubren la imagen del hombre público. Sin embargo, esta relación entre un perfil profesional y el rasgo político que asumió como destacado hombre público, marca profundamente el itinerario vital del académico a quien sucedo, y en su recorrido no puedo eludir la evocación de unos tiempos y espacios, ya lejanos, en cuya resonancia tuve que administrar los ecos de mi consciencia intelectual, son tiempos y espacios ligados a los acontecimientos traumáticos de dos guerras (1936-1939)-(1940-1945), tan próximos cronológicamente, que ponían en relación el binomio sufrimiento-sociedad. La primera confrontación atentaba contra el espacio de la vida civil de manera familiar y despiadada. La segunda, contra la concepción del mundo evolucionado. Una aniquilaba sin piedad los sentimientos, la más universal programaba con eficacia aterradora el «asalto a la razón».

En los años que siguieron a estos conflictos, para las gentes que nos iniciábamos en el aprendizaje del espacio, resultaba imposible reducir la arquitectura a ejercicios de «ensoñaciones visualizadas» o «perspectivas imaginarias». Nuestra mirada se encontraba alterada por esa fiebre de conquista total, en la que a veces se ve inmerso el proyecto de la arquitectura. Aturdida la actividad imaginaria en reconstruir los lugares destruidos y desconcertados por los postulados ideológicos que esbozaba el nuevo Estado, algunos acometíamos de nuevo ese aislamiento secular, delicada introversión subjetiva, que con tan precisa cronología abunda en España y, con él, a recorrer el sordo deambular de un exilio interior. ¿Qué de extraño puede tener que fuera el refugio del arte, el lugar más propicio para bucear, entre otros, los códigos de la abstracción y el surrealismo? Este cobijo, al menos, permitía, «que nuestros ojos reflejasen lo que, no existiendo, es, sin embargo, tan intenso como lo que es» (A. Bretón).

El lugar de encuentros fue, por entonces (1957), el soporte que presta la «geometría del Laberinto», es decir, iniciar recorridos imaginarios para meditar sobre

la arquitectura de unos espacios cuya salida se aleja a medida que caminamos, y donde cada nuevo itinerario nos abrumba con interrogantes hacia lo desconocido de las respuestas de la forma.

En el deambular por este exilio interior, algunos llegamos a comprender la necesidad de sustituir, o al menos intercambiar, las prerrogativas del «ideal natural» por el «ideal artístico». Refugio mejor camuflado en los tiempos donde la libertad es escasa (2).

Condenado el siglo XIX, como se podía comprobar, a terminar sin haber poseído una arquitectura propia, rodeada la ciudad de pastiches imposibles de clasificar, no resultaba extraño que fueran la abstracción plástica, que niega toda referencia, y la mirada surrealista, atenta a la confabulación del inconsciente, los paradigmas donde imaginar la recuperación de aquel fermento racionalista, radical e iconoclasta, con el que se había inaugurado el nuevo siglo, y al que, sin duda, prestábamos adhesión algunos de los arquitectos y artistas plásticos que concluíamos nuestra formación a finales de la década de los cincuenta; adhesión comprensible, porque este «radicalismo iconoclasta» recogía los postulados de la modernidad en arquitectura y trataba de saldar la crisis espacial y simbólica en la ciudad industrial, al tiempo que nos redimía del «complejo aislacionista» y del tradicionalismo latente que rodeaba a una gran parte de la arquitectura española desde los tiempos lejanos de la contrarreforma.

El malestar dentro del campo de la cultura, preconizado por Freud, se hacía más que evidente en la España de los 50-60 y décadas posteriores; junto a él, las dificultades para un desarrollo racional del pensamiento creativo moderno. En aquellos tiempos ya se hacía evidente que una arquitectura que configura sus espacios desde la emblemática de los símbolos aparentes concluye, por lo general, en un vasto formulario de decoraciones. El corolario más perturbador, sin embargo, se mostraría de forma inequívoca en el panorama intelectual, donde lo precario del medio hacía inviable el desarrollo teórico-crítico de un pensamiento positivo, precisamente en el contexto de una burguesía improvisada, incapaz de ofrecer nuevas propuestas y que, al no tenerlas, clausuraba el futuro. Hay que reconocer que lo

(2) En el entorno cultural que propiciaba el arquitecto J. Luis Fernández del Amo, primer director del Museo de Arte Contemporáneo, tuve la oportunidad de conocer y vincularme a los grupos de jóvenes artistas plásticos, e intelectuales que constituirían más tarde las vanguardias más destacadas del panorama español de la época.

hizo por un tiempo demasiado dilatado para un país que había vislumbrado la «aurora de la modernidad» en la década de los años treinta.

Con evidente pesimismo se pudo contemplar, como se verificaba con precisión en los reductos de esta sociedad, la afirmación de Pöelzig, anunciada para el contexto europeo de entreguerras: «Cumplir las profecías reaccionarias de la decadencia de la cultura».

Mi deseo, al evocar desde las huellas de la memoria este apretado paisaje de algunos de los hechos acontecidos durante la vida de mi antecesor, no es otro que hacer elocuente la superación de las contradicciones de una herencia, ya consumida por la historia.

## PRIMERO

### *EL PROYECTO DE LA ARQUITECTURA ENTRE EL IMAGINAR Y EL CONSTRUIR*

**S**OY consciente de que el pensamiento en general, como la «obra» que se realiza, debe entenderse en el entramado de la experiencia vital de la persona. Mi trabajo como arquitecto se presenta como una *secuencia de fragmentos*, aceptados éstos como una forma de conocimiento, que resultan inadecuadamente expresivos para poder completar el perfil biográfico de su autor. Pero tal es, al parecer, el destino, en este caso, de la obra arquitectónica. Lo «incompleto» es característica esencial del proceder en el arte, de la misma manera que la «duda» es el instrumento más válido que utiliza el método científico y, como es sabido, el proyecto de la arquitectura, convenio entre arte y técnica, resulta ser un acontecimiento de aproximaciones incompletas a la *construcción del lugar*.

Proyectar es, sin duda, una tarea hermética, porque la arquitectura, pese a su componente técnica, no conoce bien la ciencia ni los métodos para ordenar su trabajo. En el discernir sobre el proyecto se perfilan las formas y son éstas, con la gratificación de su coherencia plástica y la belleza de su orden, las que estimulan los itinerarios del hallazgo. Lo hermético recorre la oscuridad: de aquí la demanda de *luz* sobre la materia; sin la luz, la forma es pura ambigüedad, carece de límites,



se inscribe en los paisajes de la indeterminación, el retorno más propicio para el desarrollo del comercio formal de la arquitectura.

Reconozco en mi trabajo la presencia de una cierta penumbra hermética, a causa, o por motivo, de la oscuridad que tiene para mí mismo el discurrir en el lenguaje de la geometría. *Estructura*, pienso yo, donde se expresa mejor la sintaxis del espacio de lo arquitectónico. El proceder geométrico para el arquitecto, pese a su condición hermética, le permite bucear en los territorios del inconsciente, escenario donde es posible purificar la forma y recuperar su naturaleza primaria, sin referencia, claro está, a tipologías temporales, códigos estéticos o estereotipos consagrados.

Todo arte, ya se sabe, se dirige hacia una realidad bajo condiciones de irrealidad, y esto también es válido para la arquitectura. El discurso de la geometría determina en sus líneas la *forma*, que viene a ser como la palabra en el trabajo del poeta o escritor, donde las cosas nombradas se convierten en símbolos de sí mismas. El símbolo en arquitectura resulta ser una *mediación formal* ante las indeterminaciones para proyectar la realidad del espacio. De aquí surge, a entender el conflicto para diferenciar la autonomía entre el «símbolo» y lo «simbolizado», o bien para establecer el distanciamiento necesario entre la objetividad abstracta del espacio y la subjetividad expresiva de quien lo proyecta; disociación difícil de superar, máxime en aquella persona que ha de recorrer los itinerarios de un «exilio interior», donde los acontecimientos de su tiempo se funden con los «arcángeles y fantasmas» de su propia biografía, acumulando, eso sí, la servidumbre que conlleva la experiencia comunicativa entre acontecimiento y existencia.

Entiendo la concepción del proyecto de la arquitectura en los argumentos del discurrir geométrico, paso previo a invocar la necesidad de su construcción material, para que pueda hacerse tangible la idea, siendo la *construcción del lugar* la finalidad última del espacio arquitectónico; es decir, hacer posible el habitar del ser en un territorio de belleza.

Concibo la arquitectura como la estructura inicial que «ordena el espacio» de aquel *lugar* que ha de edificar el *ser*. Desde esta concepción, el trabajo del arquitecto se presenta como un dilema ético entre el *imaginar* y el *construir* el ámbito de la morada del hombre. De hecho, se entiende que el *espacio* —relato metafísico de la arquitectura— se puede «proyectar» *desde la arquitectura*; el *lugar* sólo se puede «construir» desde el fluir de la vida; el *espacio de la arquitectura* es el soporte que proyecta el arquitecto; el *lugar*, la *Arquitectura* que construye el ser

desde la necesidad y el recuerdo, junto al vínculo de la arcana presencia de la naturaleza.

Mi búsqueda del lugar viene controlada por las servidumbres y dependencias que en el espacio se dan acerca de los menesteres y funciones del habitar del hombre, que son, por su propia naturaleza, diferenciados y heterogéneos. Tales circunstancias les impiden ser libres en la expresión, al no poder manifestarse en comarcas tautológicas, como las matemáticas. Esta servidumbre está ligada en principio a la materia y a las leyes que su naturaleza imprime: larga marcha e itinerario vacilante para solventar el salto cualitativo de *espacio* a *lugar*.

Es quizás por esta dificultad, por lo que aplicar conceptos para imaginar el lugar desde la norma estética no siempre conduce al hallazgo; tal vez porque lo más simple que constituye la «construcción del lugar» haya sido expulsado por la ambición plástica, pues la *forma* que presta la arquitectura no pocas veces asume el papel del relato, invocando desde su limitación narrativa el efecto consolador de la ficción, que excluye o margina la realidad que reclama la vida. El trabajo del «constructor del lugar» debe recorrer los meridianos de la intuición, los meandros del sentimiento y los desnudos parámetros de la razón, haciendo del arte de construir lugares un itinerario único, donde la agilidad mental, el ensueño poético y la libertad plástica se hacen dueños de la exuberancia moral que inunda de belleza el lugar proyectado. Cuando esto sucede, *el lugar se ha salvado*.

Me ha tocado vivir una época en que los espacios de la arquitectura se reproducen en una «selva de papel»; los gestos miserables de la «gran arquitectura» aconsejan postergar el lugar en beneficio de la «imagen lúdica», y perseverar en concordancia de formas consagradas, fáciles para la seducción y entusiasta del elogio. Por todo ello, he de reconocer que no es fácil permanecer junto a la riqueza moral que emana del lugar bien construido, y contemplar cómo se levantan los «enigmas de los estilos» con obras de composiciones aparentemente cultas, proyectos enardecidos por el acopio de citas o las virtudes que les otorga el maniqueísmo de clanes y cofradías. En el origen de tal indigencia nace esa esquizofrenia formal que constituye las «historias de fachadas», que podemos contemplar en muchas de las denominadas arquitecturas para la ciudad. Historias de un espacio fracturado, acorralado por la ideología de un pragmatismo vulgar, que ofrece el simulacro, como tramoya necesaria, a sus moradores. Difícil se hace el peregrinar en la búsqueda de los itinerarios del lugar sin exaltar —y exaltarse— a la «rebelión contra la sola apariencia estética». Expresión y apariencia son conceptos antitéticos. El conflic-

to entre apariencia (la forma en su sentido amplio) y expresión, en la arquitectura de la tecno-ciencia, no puede ser más elocuente. Se oculta la historia por el historicismo; la función, por el símbolo. Se implementa la forma alrededor de lo más aleatorio de su significado. Carrusel de indicios que contribuyen a levantar los espacios bajo la sospecha latente del disimulo, vocación inalterada de un pensamiento débil que no concibe que la temporalidad de un objeto poético perdure en el tiempo (3). Muchos señalados ejemplos de los edificios de hoy tienden a suplantar con inusitada ironía la cohesión y unidad de la obra completa en arquitectura. Trabajamos en la actualidad los arquitectos en «proyectos de apariencia», sin más contenido, a veces, que el pretexto estético de la divagación; sus planos se componen con las reglas del capricho subjetivo, donde queda manifiesta la perversión que trae consigo la sustitución del objeto natural por el fetiche.

En toda esta secuencia de fracturas ambientales por las que discurre nuestro itinerario perceptivo en la ciudad, ¿dónde se encuentra la imaginación? Parece que estremecida, a juzgar por lo que contemplamos, en resucitar los estímulos de la escena burguesa, ahora, para una clase media en ascenso. Lastrada en desajustes sociales, ambiciosa de apariencias y empeñada en borrar el tiempo, quizás porque la demanda de esta nueva clase requiera como elemento integrador el sustrato del simulacro, la verosimilitud del asombro. Esta arquitectura se manifiesta elocuente en molduras, enfática en formas y perversa en la simulación del lugar; espacios, en fin, de una vieja y enmohecida estirpe, cuyo logro más explícito, tal vez, haya sido la reconquista de la *arquitectura-geometría*, transformada no en objeto poético, sino en consolador fetiche, según los designios de la subjetividad de turno (4).

Debería advertir, para ser más explícito en la manera de entender el proyecto de la arquitectura, que me aproximo a su «proceso» con la voluntad requerida por

(3) Cuando un significado se degrada, la forma se destruye. Los significados marcan los tiempos, refieren el quehacer de la época. El edificio que se construye desde los principios de la arquitectura, manifiesta de manera elocuente la incorporación del tiempo al espacio, por eso la arquitectura la llegamos a entender gracias a la progresión secuencial de sus espacios, como la música.

(4) La disociación planteada entre *objeto proyectado* como yuxtaposición de partes geoméricamente definidas de fácil identificación y *espacio construido*, origina un problema de distanciamiento entre *modelo* y *realidad*. El proyecto se plantea como una «totalidad» que desde la forma geométrica pueda responder a todos los requerimientos de la espacialidad construida. El arquitecto, hoy, se aleja de la materia y discurre las respuestas espaciales alejado de la naturaleza de su estructura y de las sensaciones de su textura, abandonando el sentido empírico en el acto de proyectar.

los maestros constructores de la antigüedad, o el sentimiento de algunos artistas modernos, Duchamp entre otros. La arquitectura es para mí un medio de liberación o conocimiento, que puede incluir la pasión o la aventura siempre que no se pretenda aceptar tal conocimiento como una categoría al margen de la vida.

Esto tal vez se lo deba a la época en que he vivido, marcada, entre otros avatares, por el desafío de las vanguardias, con sus paradigmas morales, sociales y estéticos, la explosión cubista y los escenarios del espacio propuestos por el M.M.A. (\*). Después de las transformaciones que estas rupturas han producido, casi nadie puede dudar, que *es la «técnica», la naturaleza del hombre moderno* y que en el desajuste de tal entronización, la conciencia del ser habita los vacíos del espacio.

Pese a los esfuerzos del «YO TRASCENDENTE» que el racionalismo en sus diferentes concepciones —idealismo, positivismo, pragmatismo— ha hecho explícito en los distintos campos de la cultura en lo que va de siglo, el proyecto de la arquitectura se debate, aún hoy día, en esa encrucijada por hacer coherentes y aceptables los principios de la razón ilustrada. Fue el descubrimiento de la *conciencia de la subjetividad*, que con precisión y claridad se atrevió a formular Francis Bacon en el siglo XVII, y el concepto del espacio a partir de Descartes, que hizo solidaria la razón como itinerario válido para la construcción del espacio.

«Yo soy el espacio que habitó, el punto de origen de toda actividad, de todo el conocimiento del mundo.» Si Bacon formula la conciencia de la subjetividad, Descartes postula el principio fundamental de la espacialidad en la subjetividad: «En tanto pienso, existo» —«cogito, ergo suum»—, *el ser estando* («el existir» cartesiano) es el primer grado de carácter conceptual y racional con acento moderno de la espacialidad.

Nació con Bacon el positivismo, con Locke la experiencia individual sobre cualquier principio de autoridad. El espacio positivista no es el resultado de la proyección de la racionalidad, que en la arquitectura lo asume como discurso explícito la geometría, sino que resulta ser una consecuencia de la experiencia del hombre con el mundo; experiencia en la que sólo le interesa la fascinación por el interior, y no sus referencias externas.

La espacialidad que se decanta en la mirada positivista es el resultado de una ruptura entre sujeto y mundo. El espacio de la arquitectura no se proyecta para ser observado como una recreación racional, sino para ser vivido experimental-

(\*) Movimiento Moderno en la Arquitectura.

mente en su interior, sin apenas mirada al recinto externo. En estos menesteres estuvo entretenida la arquitectura del jardín inglés, desde finales del XVIII y parte considerable del XIX, concepción diametralmente opuesta a los trazados de la jardinería francesa (Versalles). Desde esta visión positiva, el espacio se fragmenta, perdiendo el carácter de totalidad y unidad que ofrecía, por ejemplo, el edificio renacentista.

No resulta extraño que la espacialidad concebida desde los principios positivistas alcance su mayor auge en pleno desarrollo de la revolución industrial, y sea la ciudad del movimiento moderno, la ciudad industrial, la que con más rigurosa precisión se atomiza en zonificaciones sectoriales. Espacios positivos, pero sin identidad histórica, de manera que, en un lapso breve de tiempo, la ciudad industrial se convertiría en antítesis de la ciudad barroca, y el hombre que habita estos lugares, centro de conocimiento del mundo en la hipótesis de Descartes, en un ser sin identidad, atributos ni referencias.

La razón que albergaba la ilustración francesa institucionalizó los principios democráticos de «igualdad y libertad»; de la misma manera, la razón positiva formulada por la ilustración inglesa dio como resultado el desarrollo del pensamiento tecno-científico moderno. Pero estos principios normativos pronto tuvieron que experimentar un resultado negativo sobre el desarrollo de su evolución, junto a los estragos de su racionalización tecno-económica de la civilización contemporánea. Los enunciados democráticos franceses quedaron oscurecidos ante los programas bélicos de Napoleón; la tecnología indiscriminada en que ha desembocado el desarrollo del pensamiento positivo inglés ha poblado el mundo de artefactos, pero ha reducido al hombre a un objeto alienado en la ciudad, con un espacio interior lleno de contradictorios mensajes, y una geografía exterior plena de manufacturas iconográficas que robotizan su conciencia y lesionan el equilibrio de la naturaleza. Dos formas de pensamiento que, en la construcción del espacio, parecen destinadas a excluirse. El pensamiento cartesiano, saturado de agresiones, está llamado a criticar el desbordante resultado de una tecnología desoladora contra personas y cosas, dispuesta a seguir construyendo unos lugares de enajenado confort y perversa simbología.

La respuesta dada al espacio por el pensamiento arquitectónico actual no puede ser más evidente; la exuberancia de un cierto hedonismo decadente hace posible que la ironía formal o la imagen fugaz se convaliden como proyecto moderno de la arquitectura. ¿Acaso la síntesis de lo que ha significado el fracaso europeo de

la *razón ilustrada* no ha sido recogido por la sinrazón pragmática norteamericana, que ha hecho de la patología racionalista europea un dogma de *razón alienada*?

El desencanto que se pueda desprender de la negatividad crítica que circunda el testimonio de mis anteriores reflexiones, no nace, creo yo, tanto de la decadencia de la arquitectura, en nuestros días evidente, como del conglomerado de «parodias» con las que algunos arquitectos banalizan su *falsa superación*. Superación «que destruye ciertamente el aura, a la vez que su pretensión de verdad» (\*).

(\*) T. E. ADORNO: *Teoría estética*. (Edición a cargo de G. Adorno y R. Tiedman.). Ed. 1983, Editorial Orbis, S. A., pág. 32.





## II

### GEOMETRÍA DEL RECUERDO

**S**í es cierto, como se suele argumentar, que la realidad física se hace menos evidente y retrocede a medida que se desarrolla la actividad simbólica del hombre, parece que, entonces, ha de compartir inexorablemente el ámbito de su residencia entre un universo de *espacios materiales* y una constelación de *lugares simbólicos*. Si el acontecer de la vida se realiza en el espacio y sucede la muerte en el tiempo (\*), no resulta extraño que el *espacio de la arquitectura* haya surgido, en la penumbra de la historia, de un pacto entre la materia (necesidad) y el símbolo (recuerdo). Pero semejante adecuación no parece que responda a nuestra mirada actual.

Alejado el progreso o puestos en entredicho tantos acontecimientos irracionales de su desarrollo, enmohecida la utopía por tan evidentes contrastes entre los supuestos y las realidades, desconocida la armonía entre los hombres y las cosas, crisis y conflicto se integran como elementos reales en ese universo de espacios materiales y lugares simbólicos, donde se construyen los recintos de nuestras ciudades.

Cuando a los «tiempos de esperanza» les suceden, como resulta manifiesto,

(\*) E. LLEDÓ: «El lugar de la memoria». Prólogo al libro de A. F. A. *Antipoemas del espacio y Papeles del lugar*. Ed. La Misma, 1984, Madrid, pág. 10.



«espacios de decepción», parece actitud beneficiosa interrogarse en los límites del espacio de la arquitectura.

¿Dónde encontrar las fuentes de inspiración para adecuar el *lugar* a las necesidades de nuestro tiempo, ante el olvido del reduccionismo positivista? Si el valor de una época reside en sus obras, ¿qué cualidad moral construye hoy la «hipnosis espacial» que adorna la arquitectura?

Una respuesta se manifiesta, al menos, como elocuente: Los espacios donde habita el hombre en los años ochenta, no son tan innovadores como en los veinte, y resultan más perversos y ambivalentes. Perversos, porque una civilización de ruptura, iniciada en los umbrales del siglo, ha dejado de reconocer al hombre como finalidad única; ambivalentes, porque el desarrollo de una tecnología de inusitada e imprevisible agresividad destruye el entorno natural y artificial en una secuencia de conflictos sin conciliación posible.

La experiencia demostrada por la arquitectura moderna «ha roto el sueño de una visión iluminista de la organización del espacio, obligándonos, paradójicamente, a una mayor indeterminación» (\*). Este eclipse de referencias nos convierte en «consumidores cautivos» del espacio que habitamos, circunstancia que nos inclina a transformarnos en iconoclastas aborrecedores del *lugar*. Tan disparatada dualidad obnubila el poder percibir la dimensión beneficiosa de la arquitectura, de manera que el *desarraigo espacial* constituye la mejor conquista para la ideología del «espacio vacío», que sustenta el pensamiento tecno-científico de nuestros días (5).

Ante fractura tan elocuente como es el *espacio vacío*, los hechiceros de la forma tratan de paliar tan desolador abismo proporcionándonos estimulantes formales con el «esoterismo simbólico» de la demanda actual. La ciudad, que se «intentaba fundar» por el método científico-experimental, se entrega con inusitada reverencia a los economistas y diseñadores de lo terciario o a esa heterogénea simbiosis de ambos, el moderno hombre de empresa, y también, como en el discurso re-

(\*) G. VATTIMO: *Eupalinos*, núm. 6.

(5) La necesidad de encontrar unos modelos que recuperen las viejas normas académicas y tranquilicen las conciencias de los epígonos, ha sido una de las pre-ocupaciones más características de los movimientos *post*. Las propuestas de estos arquitectos, incapaces de cualquier aproximación teórica, se inclinan por la normalización de un pintoresquismo formal, desarrollando una preceptiva de carácter doctrinal, fruto de la cual son las «arquitecturas de relato» y «objetos ilusorios» en los que se debaten los arquitectos consagrados del epigónico fin de siglo,

publicano del filósofo, los constructores del lugar, «se sumergen de pronto en el río de indiferencia, cuya agua no puede ser contenida en ningún recipiente» (Platón).

Nos encontramos, pues, recogiendo los frutos de aquella ambigüedad inicial, pese a toda su argumentación positiva, en que se debatía la *geometría de la razón* hasta mediados de siglo: Las raíces racionalistas del denominado Movimiento Moderno en Arquitectura intentaban pactar una relación de equilibrio entre los postulados de la *intuición* (aproximándose a los tradicionales valores artísticos de la arquitectura) y los resultados obtenidos por la aplicación del método *científico-técnico* en la construcción del espacio en la ciudad industrial. La «razón» será también el determinante del proyecto arquitectónico, como se puede advertir en sus destacados pioneros, procurando, primero, subordinar la *intuición* a la razón (H. Meyer); indagando, después, un método que permitiera la síntesis de las diferentes actitudes racionalistas de la forma (W. Gropius) o bien aquella aproximación platónica que recababa la razón y la lógica al servicio de la *realidad subjetiva* (M. Van der Rohe), en un intento evidente de superar el antagonismo planteado, en principio, entre una ciencia estricta y la razón práctica. Amparándose en los supuestos de esta «geometría de la razón», se aceptaba la arquitectura como un factor de transformación de la sociedad. El espacio habitable, según Marx, es una resultante social, formulado a partir de la dialéctica entre las relaciones de producción y la conciencia transformadora. Esta concepción transformadora se manifestaba rotunda frente a la concepción idealista del arte por el arte y, más aún, de su peligrosa filosofía pragmática, de donde surgía el *negocio* como fin en sí mismo. Y todo ello, pese a la claridad de los enunciados y al convencimiento de que esta geometría debería servir para formular escalas de calidad y no «crear novedades de vida efímera» (W. Gropius). El manifiesto peligro que implicaba una sustitución tecnológica incontrolada, que privaría de identidad la planificación del territorio y a la arquitectura de controlar el proceso del proyecto, no eran advertidos por el sentimiento crítico de las vanguardias, más preocupadas por legitimar los principios de la edad moderna.

La advertencia desde el discurrir filosófico se manifestaba elocuente: La forma, en arquitectura, no siempre es o se traduce en consecuencia racional. Pero resultaba una advertencia demasiado particular ante la necesidad de un cambio en el frente de la cultura. Los nuevos métodos de control de la naturaleza y la sociedad se inscribían en demandas más genéricas. Las intenciones se aproximaban al modo de integración de la cultura en la *industria*, a través de los métodos de pro-

ducción; su aspiración: de qué manera encontrar el discurso objetivo de la forma (racionalizar la forma). Como pretensión última, lograr un espacio armonioso en la realidad industrial.

¿Qué argumentos podía instaurar una moral de uniformidad ante la demanda del «espíritu de serie de la época»? ¿Una espacialidad, en definitiva, que permitiera construir ciudades homogéneas y normalizadas, articulando la construcción artesanal en el sistema industrial? ¿Cómo descubrir y consolidar la *modernidad* en el espacio social de la época?

Esta «geometría de la razón», pese a la radicalidad con que planteaba los cambios en la forma de la arquitectura, era una «decisión débil» y este tipo de decisiones, aún en el dominio de la racionalidad formal, no pueden acometer la transformación en dominios tan arraigados como los que representa el mundo simbólico en la configuración del espacio. Es cierto que la racionalidad que esgrimía el M.M.A. proporcionaba lo mejor para construir una espacialidad coherente con la sustitución tecnológica en la moderna sociedad industrial y acomodar el equipamiento sobre la precedente estructura artesanal. Pero no proporcionaba los medios de una «razón instrumental», capaz de romper los moldes de una arquitectura enraizada en el espíritu de la burguesía industrial europea, afianzada por mucho tiempo en la utilidad intrínseca de la apropiación del espacio de la ciudad, y educada para marginar toda pretensión de cualidad formal que no fuera avalada por las consignas de la mutación económica. Las trazas de esta geometría, pese al voluntarismo crítico de sus defensores, terminaron en los episodios singulares de un racionalismo estético, mitificado por la historia, y hoy testimonio elocuente de los valores positivos e innovadores de las vanguardias más significativas. Los estigmas de su perversión aún perviven en la ciudad europea contemporánea. Los postulados fueron barridos, precisamente a manos de quienes convierten a la arquitectura y al espacio que ésta formaliza en objeto de manipulación permanente.

Pese a las contradicciones que significaba construir la arquitectura en el seno de una sociedad afianzada en los valores del pensamiento pragmático, la «geometría de la razón» anhelaba concebir el *lugar* de la ciudad moderna como un espacio autónomo con respecto a la naturaleza, pero formalizando unos espacios de modo que la técnica no desarraigara a los hombres de la tierra y les convirtiera en objetos manipulados por las relaciones tecnológicas y las servidumbres de sus infraestructuras (transporte, consumo...). Aquel método que ordenaba la «geometría de la razón» adquirió los rasgos de un método autoritario (Estilo Internacio-

nal), tributo que la razón progresista europea tenía que intercambiar con las demandas del modelo económico burgués. Pero en la construcción del espacio de la arquitectura no parece que puedan admitirse componendas tan categóricas. Los episodios posteriores, en los que se ha visto envuelta esta «geometría de la razón», se manifiestan en el panorama de la última arquitectura, con los sucedáneos reiterativos de lo «ya visto»: Ensayos subjetivos, alfabetos iniciativos e insinuaciones escolares. Sirven también como material caligráfico para describir la *falsa tradición* de los «racionalistas hegemónicos» de Nueva York o Tokio.

El espacio racionalista europeo no podía excluir de sus enunciados teórico-formales el basamento crítico y los fundamentos filosóficos desarrollados por la ilustración alemana. El espacio que configura sus ciudades y los ámbitos de su arquitectura no ha superado, en lo que se refiere a la cualidad espacial, la tensión dialéctica planteada por la reflexión sobre la *razón misma*: sus características, límites y problemas enunciados por Kant, y los postulados de Marx, entendiendo a la razón como el resultado del «ser social». En el terreno abonado por la razón PURA, PRÁCTICA y ESTÉTICA, y la legitimidad de la «subjetividad» enunciados por Kant, junto a la UTOPIA RACIONAL de Marx, surgía la primavera de Weimar, con los aromas y el rocío de todo espacio al amanecer, pero también con los límites de sus tiempos controlados.

Ante tan inusitada frustración como la que representó el desfallecimiento de la «geometría de la razón», vendría después la búsqueda de una geometría, para ser descrita en la tregua del crepúsculo, pues como atardecer precipitado e inmisericorde se presentaba aquella renuncia a la forma de la razón, a lo conciso de los usos, lo documentado de los programas y la disciplina de la función en el espacio de la arquitectura, en la que discurría la aventura racionalista de la espacialidad europea (6).

Durante esa tregua, los espacios de la ciudad se difuminaban en periferias indecorosas, con geometrías bastardas donde el «orden aparente» de la doble cruja testificaba la violencia de las modernas cajas para dormir. La forma de la arquitectura quedó oscurecida y el espacio expulsado hasta los límites de la marginali-

(6) Tanto la teoría urbanística como el proyecto arquitectónico entendidos como un proceder científicoabierto, trataron de dar una respuesta armonizadora de la ciudad industrial desde los supuestos de la ideología racionalista y dentro de los esquemas de la «democracia industrial». Pero los equívocos inherentes a esta ideología en el plano económico, fracasaron al intentar utilizar instrumentos del gran capital, para unos programas de uso social anticapitalista.

dad. Tiempos, por tanto, en los que resulta recomendable no ilustrar con los borradores y croquis que surgen en el debate del proyecto de la arquitectura. Todo esto llegará cuando el crepúsculo haya concluido.

El recurso para estos períodos es un repliegue al mundo interior del arquitecto; se acude a la «geometría de la expresión», en cuyas trazas «la realidad está distorsionada para expresar las emociones o la visión interior del artista» (H. Read). La «geometría de la expresión» representaba el último esfuerzo del quehacer europeo para bucear, ahora desde el inconsciente, los perfiles de la utopía del espacio arquitectónico en los dominios de la racionalidad técnica, una arquitectura de proyectos y manifiestos, cargada de paráfrasis estéticas, se inclinaba por entender el papel del arquitecto como único responsable y defensor de la belleza; pero los escasos usuarios que llegaron a habitar estos espacios estaban tan insatisfechos como los imaginarios seres de la «Utopía» de Moro: «Sus habitantes jamás estarían contentos, pues nunca podrían elegir la bondad, ya que la idea de obtener la bondad sin la capacidad para una elección moral, ha sido constante en toda fantasía, tanto metafórica como literaria, de la sociedad ideal», y sin duda ideales eran las concepciones que surgían de las trazas expresionistas, adobadas por una crítica sagaz contra las fuerzas sociales y la ideología que se oponían a establecer un «orden social» digno.

¿Cómo confiar en la intuición personal para poder resolver los problemas de la arquitectura ligada a las demandas de la ideología del progreso científico-técnico? La arquitectura, como postulan los defensores de su autonomía, ¿puede suplantar al diseño del espacio que formaliza el determinismo tecnocrático contemporáneo?

Una gran parte del pensamiento crítico arquitectónico acepta y, en cierta medida, ha participado de la idea, comúnmente admitida, según la cual la técnica es neutral y se desarrolla en leyes lógicas de su propio proceso y, en su desarrollo, inevitablemente adquirirá el estatus de modernidad. Esta opinión (desarrollo neutral de la técnica) asociada, por lo general, al carácter acelerado de la ciencia que se produce en el mundo industrial, ha permitido configurar un modelo industrial para la arquitectura e integrar múltiples ejemplos en la denominada (A.H.T.), Arquitectura de Alta Tecnología, en el contexto de la ciudad histórica occidental (París, Londres, Berlín...). Pero la deculturización tecnocrática ha llegado a invadir de tal manera los tradicionales lugares de la arquitectura, que ha construido un verdadero *paisaje depredador* del medio urbano. Enfáticamente defendido por los consumidores de la cultura establecida, pero puesto en crisis, hasta tal punto que

hoy queda en entredicho si la aceleración de tal progreso y los desmanes espaciales producidos no sólo han rebasado las periferias urbanas, sino los límites del ecosistema ambiental donde habitamos. De manera que no resulta exagerada la puntualización de Adorno, al señalar el peligro de «la fuerza histórica homicida de lo moderno» (\*).

Las dos geometrías en las que se ha debatido el proyecto de la arquitectura en el presente siglo, con sus *trazas de la razón abstracta* y los *rasgos de la razón subjetiva*, no han podido amortiguar en el espacio de la ciudad, los efectos de esta «fuerza histórica homicida de lo moderno». Ni Marx, ni tampoco Nietzsche han acertado del todo: Le Corbusier, después de su muerte, no resultó tan redentor. Animó la forma desde la emblemática de la función, más tarde se volvió hogareño, y su legado final preconiza un espacio como manifestación de la «tipología», ejercicio reduccionista para recuperar la arquitectura como operación lógica y monumental. Testimonio bien aprovechado y que consagraría, según parece, a A. Rossi como un reduccionista fenomenológico (7). Éste es un simulacro de grandes adeptos y muy querido por los eruditos de la arquitectura, que mimetizan los *modelos concretos* sin la oposición y los desengaños del viejo estorbo funcionalista; geometrías bizantinas para los finales de siglo europeo, donde al quehacer del arquitecto ya no le interesa ni la eficacia de la función en que se debate la «geometría de la razón», ni la revolución de la forma ante la que se esfuerza la «geometría de la expresión». Ahora se entretienen con las metonimias del lenguaje o las sintaxis de-constructivistas.

La arquitectura que surge de las geometrías de las «últimas novedades», no es capaz de dibujar ni sus propias incongruencias. Con una repetición irreflexiva, se formalizan en determinados *tipos* y *maneras*, infantilizando los edificios concretos hasta convertirlos en rutinarios expedientes escolares. Ésta es, a mi juicio, una de las causas más evidentes de su vejez prematura y el riesgo más señalado del retroceso estético en el que permanece hoy la arquitectura.

(\*) T. W. ADORNO: *Op. cit.*, pág. 53.

(7) El siglo XX, como ha señalado con intuición W. Goldin, está en manos de los enemigos del NÚMEN, en poder de los reduccionistas, bajo el control de los simplificadores y los medios eficaces de que disponen han contribuido a difundir e imponer las opiniones de esos reduccionistas.



### III

#### CONSTRUCCIÓN DE LA ARQUITECTURA

**D**E acuerdo con las definiciones académicas, el *espacio* es el continente de las formas corporales. Desde la perspectiva de esta aco-tación, el espacio se convierte en un contenedor de objetos, viene a ser una categoría a priori que existe antes de que las formas corporales se sitúen en él, definición ésta kantiana, como bien se sabe.

Las geometrías no euclidianas, desarrolladas durante el siglo XIX, y la teoría de la relatividad modifican el encuadre de tal definición. Si la física clásica enunciaba sus principios partiendo de un observador privilegiado, fuera de la naturaleza, es decir, al margen de la realidad gracias a su distanciamiento a priori del espacio, los postulados de Einstein iban a reducir a todos los observadores posibles a un «*sistema de coordenadas*», homologando observadores y objeto observado dentro de una misma estructura; desde la aceptación de tal postulado, el espacio del hombre abandonó su centro. Este sistema dejó al hombre y su realidad como un accidente secundario.

En la construcción de la espacialidad arquitectónica nos encontramos con que tanto el espacio concebido desde las categorías de Kant (a priori), como el de la estructura a posteriori, no son otra cosa que «conceptos físico-matemáticos», «pa-rámetros abstractos», «libres construcciones» que nos aproximan como «proyec-



tos parciales» a dar una respuesta a las necesidades originales y vitales en el entorno físico (espacio arquitectónico) de los seres humanos. La visión *abstracta del espacio*, tan ligada a la arquitectura moderna y contemporánea, ha sido incapaz, por su escasa raíz antropológica, de dar una respuesta de proyecto coherente a esa naturaleza técnica, plural en sus demandas, que constituye la espacialidad de nuestra época. Espacialidad pragmática, perceptiva, existencial, artística, tecnológica..., elementos que componen e integran la nueva imagen del mundo, y agentes activos para la construcción del lugar.

El pensamiento europeo, preocupado desde los últimos destellos renacentistas por la ubicación del espacio del hombre, ha llegado en nuestra época a geometrizarse los sentimientos más espontáneos de la vida, como tributo, tal vez, a la razón positiva.

Ni la eficacia del poder técnico se administra para hacer nuestras ciudades más bellas y habitables, ni las morales que alimentaban el cambio revolucionario de las vanguardias en lo que va de siglo sirven para retener en los pasillos de las universidades y escuelas a los adolescentes de la «nueva mirada».

Los cometidos de una ideología de estética conservadora legitiman una arquitectura de un conglomerado de elementos en el espacio, que tiende a abolir la cualidad material del edificio y a ser sustituida por el proceso semántico que su imagen genera. La excesiva conceptualización subjetiva, el afán de originalidad como valor primordial del proyecto, el énfasis puesto en la conquista de la forma determinan esta disociación tan peculiar del pensamiento tecnocrático, entre Proyecto y Construcción. Dicotomía ésta que transfiere la cualidad habitable del espacio a un relato de argumento metafórico de simetrías evanescentes y dobles fachadas...

Las formas y volúmenes, destinados por su ejecución a permanecer en el tiempo bajo soporte físico de sus materiales, se sustituyen por imágenes donde sólo se solicita la referencia analógica de lo aparente, como si de una «bella apariencia» se tratara: «Una ventana no es un vano abierto en el muro», «una casa es algo más que su construcción». Con semejante reduccionismo, la forma desvinculada de su construcción puede significarlo todo, salvo que es *forma*.

Es precisamente este desarraigo en el edificar el que permite contemplar hoy esa videoteca imaginaria en la que se van convirtiendo los espacios de la ciudad, poblada de fantasmas ilusorios, sin identidad ni referencia simbólica posible. Polisemia formal de una incomprensible ambigüedad lingüística, que roba a la realidad su naturaleza y la sustituye por el contenido alienado que subyace en la técnica.

ca. El arquitecto al servicio, a veces inconsciente, de esta racionalidad de *dominación*, ha excluido la necesidad de construir por el azar del simulacro escenográfico; halagado en sus proyectos por la legitimación de esta estética conservadora, la realidad del *estar*, parece que ya no sea fundamento del *ser*.

Mitificando este modelo de proyecto por los medios de reproducción gráfica, la norma de simulación apenas admite la menor réplica, aunque el contenido de sus espacios y formas no produzcan la más mínima convicción. Hoy, de nuevo, el proyecto de la arquitectura requiere de una mirada interior más sosegada, que haga factible de manera unívoca la posibilidad de hacer (construir) en los territorios de la segunda naturaleza, que ha generado el desarrollo del pensamiento técnico. Porque resulta evidente que la identidad que se formula en estas arquitecturas, entre lo estético y lo expresivo, carece de fundamento cuando se excluye el «principio material de su construcción». El carácter mimético de las formas que hoy ilustran tan reconocidos objetos arquitectónicos, los ha convertido en mercancías publicitarias, en modos de ganar dinero o administrar prestigios. La forma de un edificio no responde a un conocimiento preciso del lenguaje arquitectónico, sino a los códigos de significados iconográficos del mercado, y se halla mediatizada por la vasta gama de aleatorios y convencionales signos. La geometría, en otro tiempo destinada a articular el tránsito entre el pensar y construir, se ha transformado en un soporte alucinatorio de la imagen irreal. Es la encargada de expresar la pérdida de la esencia constructiva y de realizar, al mismo tiempo, el intercambio de los catálogos de producción imaginaria: Dibujos alucinatorios, fantasías oníricas, estereotomías semiológicas... Todo aquello que el plano de «ejecución de obra» reflejaba como documento edificatorio, es sustituido por los efectos de un «aura recuperada», expresada en la caligrafía del documento arquitectónico; aquello que el plano reflejaba como pensar dibujando del espacio intelectual, se ha convertido en una descripción gráfica ilusoria, en un reducto de encantamientos visuales. La pretendida ausencia de realidad es sólo comparable al aburrimiento que destila su incestuosa realidad, como una descarada mimesis hacia los períodos manieristas o barrocos que tratan de presentar lo no existente como nostálgica realidad.

La estéril dicotomía Construcción material (versus) Composición Arquitectónica, sigue marcando los *ítem* generadores del proyecto, de manera que, aunque no se haga explícito, los principios compositivos colonizan el proyecto de la arquitectura. La transferencia de la idea de composición de la pintura y de la estructura

musical, ya desde finales del siglo XVIII, ha distanciado de manera inequívoca los aspectos unitarios de la construcción arquitectónica en una dualidad anómala.

El carácter estético-formal en que subyace la *razón compositiva* la disocia de la *razón constructiva*. A la composición se le sigue asignando toda la capacidad de síntesis a que obliga la heterogeneidad de materiales y materias para ordenar el proyecto. Por el contrario, la materialidad de su ejecución se traslada a procesos sancionados o experimentados por la técnica, como ejercicio menesteroso o territorio adscrito a las ingenierías, pues el sujeto artístico (arquitecto), en el discurrir geométrico, practica operaciones de categoría abstracta, cuyo resultado material a veces no controla.

Esta tensión entre composición geométrica y construcción se pretende resolver, aunque no se confiese, implicando la neutralidad de la técnica y su poder colonizador en la ejecución de la obra. En las sociedades de la tecno-ciencia este dilema de rasgos corporativo-académicos, entre Proyecto y Construcción, se convierte en un proceso digitalizado del *programa de producción*. De manera que un proyecto concebido sin coherencia «artística» ni razón constructiva puede ser edificado con toda clase de detalles por la eficiencia técnica. La meta final no es reproducir un objeto de verdad en el arte de construir, es la conquista de una «imagen registrada» en el mercado total. El tiempo de la producción ha eliminado al de la re-producción. Queda por dilucidar en la situación actual en qué se debate el pensamiento arquitectónico, si la incongruencia de esta disociación (Proyecto-Construcción) y la enfatización simbólico-formal que se pretende hacer desde la «autonomía de la arquitectura»; sus proyectos contienen la reserva de un potencial artístico, aunque muchos de sus éxabruptos formales nos abrumen con su falsedad o bien, resulta ser la incapacidad crítica del arquitecto epigonal quien determina semejante abdicación.

El espacio de la arquitectura entendido linealmente como *sistema artístico*, que ha de construir una parte del paisaje físico de la ciudad en una sociedad primordialmente incoherente e intencionalmente falseada, limita la posible ejecución del proyecto a un trabajo de «simulacro abstracto-simbólico», precisamente en una época que ha excluido al arte como experiencia poética del mundo. Hacer lo contrario, por otra parte, para el arquitecto moderno es sucumbir. Pero no podemos olvidar que la arquitectura, hoy, se ha transformado en una *superestructura ficticia*, que permite al configurador de símbolos (arquitecto) una entrega total a participar del mito más que de la verdad.

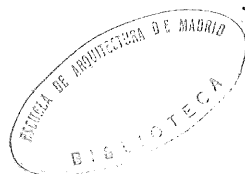
Por el momento, y pese a las aproximaciones descaradas del arquitecto hacia las conquistas plásticas, descubrimientos del mundo del arte y de las ciencias visuales, no parece que sea sólo de la arquitectura, como «categoría autónoma», de donde se pueda esperar respuesta adecuada para el espacio de la ciudad. El mestizaje cultural del arquitecto epigonal, enmohecido en recuperar «la sin-razón» de la forma a través del pasado, no sólo presenta un perfil desconsolador, sino que refleja la penuria de su imaginación innovadora. «La recepción de la forma ajena, a través de su imitación, se sabe que trae consigo el entierro de su vitalidad de origen» (\*): de aquí que los interrogantes que el espacio de la ciudad reclama desde las categorías antropológicas, se orienten hacia precisiones más concretas con respecto a la arquitectura de la ciudad. ¿Cómo construir el espacio habitable? ¿Como idea y conocimiento, o bien como metáfora y forma?

Para la reflexión científica, resulta evidente que la arquitectura moderna en contadas ocasiones ha superado la ambigüedad de funcionar como metáfora, a veces ilustrada, en ocasiones plástica, pese a que, por su raíz técnica, debería favorecer estructuras de orden racional. Pero tenemos las suficientes evidencias para comprobar que la arquitectura de la ciudad, depositaria de los pretendidos «objetos autónomos» diseñados por los arquitectos que encuadran el epigonismo «fin de siglo», es fagocitada por la propia creatividad de la tecno-ciencia moderna, y que sus formas, frustradas en sus pretensiones, se dirigen de manera fehaciente hacia su propia inmolación. Eludir esta evidencia es, me parece, ignorar el poder de esta creatividad moderna, o ser cómplice de los beneficios que otorga la disociación entre la realidad y ficción del espacio. «La tecno-ciencia moderna define las palabras y las imágenes del mundo, nuestro conocimiento y nuestra propia decisión sobre las cosas de la vida; ella preside lo mismo la configuración de los espacios interiores y exteriores de la existencia, como su organización a través del tiempo, configura los valores del placer o la felicidad y decide sobre la muerte lo mismo que sobre la vida» (\*).

Fácil resulta reconocer, por otro lado, que el cambio radical de esta cultura, acelerada en las últimas décadas, ha dejado en manos de muchos arquitectos un soporte de «alusiones de estilo». Con estos materiales se pretende imaginar pro-

(\*) R. KUSCH: *La seducción de la barbarie*. Ed. Fundación Ross, B. A., pág. 00, 197?, ¿Ciudad?.

(\*) E. SUBIRATS: *La cultura como espectáculo*. Ed. Fondo de Cultura, 1988, pág. 74.



yectos y edificios incongruentes con los aspectos formales de la obra y, sobre todo, abusivos ante la realidad del mundo actual.

Pero, ¿acaso en esta perversión, a mi juicio visible, de transferir el objeto natural en fetiche, no se encuentra el poder de seducción que sobre la sociedad ejerce tal producción pseudoartística, reflejada en muchos de nuestros ambientes cotidianos?

Se proclama desde algunos reductos del pensamiento Kitsch el derecho a una teoría de lo auténticamente falso. la necesidad de un proyecto banal, fundido en una amoralidad estilística de formas geométricas visiblemente deformadas, del uso romántico de materiales o incorporación de elementos constructivos del mercado, desarrollar el máximo posible de mal gusto con el mínimo admisible de cualidad estética. Desde estas coordenadas no encontramos en los márgenes de la arquitectura —lugar donde florece la sospecha de que, tal vez, *realidad y ficción* no constituyan siempre conceptos incolumes— que tan decisivo interrogante se manifieste como anacrónico, al pensar que el ciudadano no pueda participar plenamente de la «falsa imitación», donde la seducción de su bienestar le hunda sin remedio en el nuevo colonialismo cultural que consagra la ficción como realidad. Revisar y señalar los esfuerzos de la nómina de celebridades, tendencias, «ismos» y neocorrientes —incluso de los medios que crean «opinión»— por difundir e incorporar el «simulacro escenificado» como testimonio moderno de la arquitectura, no tiene lugar en esta ocasión. Menos aún someter a juicio crítico tales desmanes. pero sí desearía constatar, desde una consideración subjetiva, la evaluación de algunos de los riesgos más eminentes que tan difundida actitud comporta, entre los que destacaría las pretensiones de beatificación del *artista-arquitecto*, cuyas conjeturas formales y carácter ilusorio de sus proyectos carismáticos no parece que sean ni aproximación ni respuesta para la espacialidad real de nuestro tiempo. «La realidad del espacio de la arquitectura no se reduce a la formalización lingüística de elementos arquitectónicos estrictamente formales, al servicio de un espectáculo de transfiguración, que integra un valor a la vez mercantil y espectacular» (\*).

Pues la belleza de la forma y la necesidad de su presencia está al margen del estilo, más allá de la norma del criterio subjetivo del arquitecto. Al menos, ésa es la expectativa que alimenta desde hace siglos el ejercicio de la construcción de la buena forma. ¿Acaso esta huida del proyecto-construido de la confrontación

(\*) E. SUBIRATS: *Op. cit.*, pág. 141.

práctico-teórica, no refleja con nitidez la incapacidad crítica del arquitecto para poner en evidencia desde su dimensión formal, los grados de ambigüedad introducidos en la producción racional del espacio?, o, tal vez, ¿aceptado que la técnica, en su esencia es algo que el hombre no puede dominar. La construcción del proyecto de la arquitectura, hoy, no se ha transformado en un arsenal donde se fabriquen «caretas apacibles» con las que distraernos en los carnavales bélicos-cibernéticos de nuestros días? ¿Cómo establecerse una relación libre con la tiranía de este proceder de la técnica, siendo la construcción de la arquitectura un vínculo de tan esclarecida dependencia?

Ingenua sería por mi parte cualquier pretensión de respuesta, pero tal vez porque el ejercicio discreto de la construcción hace explícito que la vocación de la arquitectura es la *evidencia racional del espacio*. Creo percibir, pese a lo pretencioso de la formulación, que el encuentro con la *construcción de la arquitectura*, nos permitirá alejar de nuestro horizonte el efecto destructor de la irracionalidad formal, tal como lo manifiestan los «pórticos de los frontones sensibles», por desgracia ya elocuentes en muchas de nuestras ciudades (8).

Junto a este «encuentro constructivo», necesitamos con urgencia la progresiva desmitificación del arquitecto-artista, que le permita fundirse en los reductos de los espacios objetivos, como experiencias que no pertenecen ya a nadie, sino que constituyen el sedimento del tiempo. Pienso que sólo así, en una época como la nuestra, se puede adquirir la capacidad para edificar una forma que permanezca, mediante una escueta voluntad de síntesis que aleje a la forma de la arquitectura de esa *modernidad* que nadie acierta a precisar y, menos aún, a definir; pues, del espacio construido no importa tanto lo que significa como lo que es y aquello que suscita. De aquí que la tradición de la arquitectura bien entendida se manifieste como el conocer acumulado del hombre en el binomio espacio-tiempo.

Descubrir el universo humano y hacer posible que lo pueda soportar en los límites materiales de las tres dimensiones, ha sido aventura asignada al quehacer

(8) La preocupación que parece entretener en la actualidad a muchos arquitectos, por lo que se refiere a los problemas de la ciudad, es la búsqueda de un espacio connotativo que le permita incluir los elementos de su propio lenguaje, en los espacios de una «teatralización compositiva» de resonancia histórico-simbólica. Su esfuerzo radica en qué manera introducir los signos de una memoria significativa en la composición del edificio, o mejor aún de qué manera agrupar asociaciones mnémicas en los entornos del microcosmos urbano, privado de pasado o redundante de historia.

arquitectónico; encontrar un lenguaje radical para expresarlo, vocación propicia de la belleza definitiva.

Si algún esfuerzo resulta hoy válido frente a la falsa expresividad del espacio de la arquitectura, es la manifestación de un pensamiento crítico-positivo, que haga inviable tanto *delito espacial* y tan agresivas *insolencias formales*. Tal esfuerzo, reclamado desde los límites de la arquitectura, adquiere la legitimación de un derecho para el espacio que habita el hombre.

Ante la duda, la intranquilidad y, tal vez, el desaliento que pueden transmitir mis palabras anteriores, me permitirán, para concluir, dos interrogantes finales, dos simplificaciones entre lo indeterminado y lo definido, y dos manifestaciones del sentimiento de privación y plenitud que soporta la verdad de nuestra época.

¿Dónde está el proyecto construido de la Arquitectura? ¿Qué lugares edifica? Para responder preferiría alejarme de aquella sentencia, que el filósofo M. Heidegger manifestara ante cuestiones semejantes para el mundo del arte: «No veo la orientación del arte moderno, y queda oscuro a dónde mira el arte y lo que busca», y en esta penumbra de reflexión tan crepuscular deseo pensar que la palabra «arquitecto», como también enunciara E. Bloch, aún mantiene un «principio de esperanza».